Anselmo Lorenzo

Justo Vives

Episodio dramático-social

Prólogo de César de Vicente Hernando

Libros
Corrientes

1ª edición en LibrosCorrientes, febrero de 2018.
(La primera primera es de 1893 y fue publicada en la revista *La tramontana*.)

🄯 De la introducción, César de Vicente Hernando.
© De la edición, LibrosCorrientes.

ISBN: 978-84-948434-0-2

Revisión ortotipográfica de Blanca Redondo González.

Impreso en Gracel Asociados, Madrid.
GRACELASOCIADOS.COM

LIBROSCORRIENTES.ES
LIBROSCORRIENTES.INFO@GMAIL.COM

«JUSTO VIVES Y LA LITERATURA OBRERA»

por César de Vicente Hernando

Publicada a mediados de julio de 1893 por la administración de la revista catalana *La tramontana,*[1] la novela de Anselmo Lorenzo[2]

[1] Dirigida por Josep Llunas, *La tramontana* era una publicación quincenal de unas cuatro páginas, escrita en catalán en la que se publicaban poemas, relatos, artículos de cultura, textos políticos, etc. Alrededor de la publicación se editaban, también, ensayos en castellano. La portada del n.º 625, del 21 de julio de 1893, de esta revista está dedicada a la novela *Justo Vives* con un significativo título: «La mejor dinamita (alegoría)». Para conocer la obra y la importancia de Llunas puede verse la tesis de Jordi Martí Font: *Josep Llunas, la literatura obrerista i la construcció de l'anarquia en català al segle* XIX (Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2015).

[2] Nacido en 1841, en el seno de una familia de clase obrera, trabajó de tipógrafo al mismo tiempo que se formaba en cursos nocturnos de aritmética, gramática y francés. La lectura de las obras de Pi y Margall y de Proudhon, entre otros, y el encuentro con el anarquista y revolucionario Giuseppe Fanelli en Madrid, en 1868, le convirtieron en uno de los más activos organizadores españoles de la Primera Internacional. En 1870 participó en el primer Congreso Obrero celebrado en Barcelona. Fue detenido

tiene un objetivo concreto, según plantea Josep Llunas en el prólogo del libro: «más que el deseo de exponer en forma novelesca una faz de la lucha por la existencia que sostiene la clase trabajadora, obedece en su estructura y argumento, a la necesidad sentida de que las ideas de emancipación obrera traspasen los límites del periódico de combate, del folleto y aún del libro». (Llunas: 8) La distinción es precisa y fundamental dado que con la misma se trata de diferenciar una literatura, generalmente, de autoría burguesa[3] (escrita por Pérez Galdós, López Bago o Pardo Bazán) que muestra la terrible *situación social* de la clase trabajadora (miseria, corrupción moral,

y encarcelado durante un año y, después, extraditado a Francia. Fue un militante fundamental en la organización del anarquismo en España. Publicó numerosos folletos, traducciones, ensayos y participó en numerosas conferencias políticas y culturales. Escribió en (y en algunos casos dirigió) algunas de las más importantes revistas anarquistas del periodo de entre siglos. Fue consejero editorial del proyecto de Ferrer i Guardia, Escuela Moderna. Murió en 1914. Un texto más detallado de sus actividades son sus memorias *El proletariado militante,* que publicó en dos volúmenes, en 1901 y 1923. El libro de Francisco Madrid, *Anselmo Lorenzo. Un militante en el ojo del huracán* (Barcelona, Virus, 2008) incluye una antología de sus escritos y una bio-bibliografía breve.

[3] Los adjetivos *burguesa* o *proletaria* no dicen nada del origen de clase de quien escribe, solo establecen un marco discursivo específico.

condiciones de vida insalubres, etc.) habitualmente confundida con las clases populares; y otra literatura, de autoría proletaria (como es el caso de Lorenzo) que muestra el conflicto antagónico entre clases sociales y las formas de emancipación del proletariado. Llunas define a esta segunda escritura como *literatura obrerista*[4], cuya primera razón es «la exposición y defensa de ideales al calor de los cuales se exponen los sufrimientos de la clase obrera y los remedios que se consideran oportunos para aliviar aquellos y aun hacerlos desaparecer». (Llunas: 10)

Buena parte de la intelectualidad proletaria consideraba que «la revolución intelectual» debía «preceder a la material» (Llunas: 8) y que, por lo tanto, era necesario *transformar* la conciencia del pueblo y *radicalizar* a la burguesía. Se trataba, pues, de invertir las tendencias dominantes colectivas que habían producido la Revolución francesa y colocar ahora al movimiento obrero como motor del cambio

[4] José Antonio Fortes ha utilizado el mismo concepto aplicado, sin embargo, a la literatura burguesa que «está hecha y escrita y publicitada por sujetos de clase de procedencia y origen burgués, con materiales supuestamente provenientes de la clase ajena y enemiga (el obrero, el proletario), para uso y consumo directo e inmediato de esos obreros y proletarios, previo tratamiento ideológico estético literario de tales materiales dentro del ámbito y dominio del funcionariado burgués». Cf. *El pan del pobre,* Granada, I&CILE, 2004.

social, exigiendo el apoyo de una burguesía que, en España, no había podido convertirse en hegemónica frente a la Iglesia y a la aristocracia terrateniente (cuyas máximas figuras eran los señoritos y los caciques), los dos estamentos sobre los que se concentran fundamentalmente los ataques de los anarquistas.

La insistencia en el cambio *espiritual* se ve reforzada con la afirmación de que esta literatura no debe ser juzgada por la *forma* (lo que, podríamos decir, corresponde al orden de lo material) sino por el *fondo*. Esto lleva a Llunas a escribir que podrá «faltarle a la literatura obrerista la lucidez de la frase, la brillantez de las figuras, la cadencia de una prosa que despida notas de armonía, los periodos grandilocuentes que jamás exaltan el sentimiento que habla a la razón; mas nada de esto es indispensable para convencer de la bondad de la causa, bastando un regular conocimiento de las principales reglas de la Gramática para darse a entender bien». (Llunas: 9) La falsa distinción entre fondo y forma es, más allá de los intentos de impulsar la escritura obrera desacralizando la retórica romántica, la ornamentación modernista y la especificidad estilística realista, una manera de justificar la entrada en el *campo literario*, pues según afirma el autor del poema *L'Revolució* «bien es verdad que la obrita que hoy damos a conocer al público no fue escrita exclusivamente en defensa de determinados

ideales, sino obedeciendo al acicate de invadir el terreno a los sabios y a los artistas de que antes hemos hablado, la meditó y dio forma su autor para llevarla a un certamen burgués» (Llunas: 9). Este planteamiento parece dejar la literatura en poder de la burguesía. Lo que hace Lorenzo sería así una práctica de *apropiacionismo* por la cual un tema marginado de los intereses narrativos burgueses, como el del conflicto de clase, es colocado allí y reclamado para que sea reconocido. Por otra parte, más adelante, Llunas señala otro aspecto de la escritura de la obra: «por esto la estructura de *Justo Vives* no se aparta en general de la de las demás novelitas hoy en uso, distinguiéndose tan solo por el marcado sabor obrerista que respira, condición que ha de hacerla más aceptable para el obrero y aun para aquel que guste de conocer la cuestión social sin querer engolfarse en lecturas didácticas, no siempre de fácil adaptación para determinadas inteligencias». (Llunas: 10) Con ello, y pensando en los procesos de recepción, trata de interrumpir el acceso popular a las novelas burguesas masivamente consumidas a través de los folletines y de las novelas cortas, para llevar el problema de la *cuestión social* en los términos del conflicto de clase, a un proletariado al que, por una deficiente formación intelectual o por ser en alto número analfabeto, no le es posible comprender «las lecturas didácticas»,

es decir, los folletos de propaganda e información que las organizaciones obreras publican. Hay una *diferencia* entre un discurso y otro, entre lo literario y lo científico que no puede abandonarse. Lo sustancial de esa diferencia es lo que sutura entre la experiencia obrera y el ideal emancipador a través de una *situación representacional vital traspuesta*, la novela. Es importante la insistencia de Llunas en que la narración *introduce una idea* en la conciencia del proletariado, hasta el extremo de que «el solo hecho de llevar por los obreros la cuestión social a la novela como ya se ha llevado al periódico, al folleto, al libro y al teatro, constituye para nosotros un mérito innegable». (Llunas: 11) En ambos casos, tanto en la «invasión», tal y como se dice, del campo literario como en la interrupción de la lectura de la novela burguesa por el proletariado está presente la idea de que «las novelas no representan la vida, [sino que] representan la vida tal como la representa la ideología». (Davis: 39) Marcando el hecho de que se trata de una escritura austera supone que quedará clara esta premisa básica: la lucha es contra la *representación ideológica*. Lo que lee la clase trabajadora no es *su* vida sino la vida que le atribuye la burguesía y que, a través del discurso del reformismo social, trata de mejorar sin, en ningún momento, dar cuenta del origen de la misma. La intervención de *Justo Vi-*

ves opera en el nivel ideológico (del sentido) mostrando que la miseria, la vida dañada del proletariado (la cuestión social), no es ininteligible sino, al contrario, perfectamente explicable si se muestran las relaciones de poder y los conflictos de clase que la generan. Por eso, Lorenzo no escribe *sobre* la vida proletaria sino *desde* la misma, y lejos de enunciarse la novela desde la posición de un burgués (de la burguesía) se hace desde la posición de un proletario (del proletariado). Ya no se narra la historia de un individuo sino de un sujeto social ni se cuenta la trayectoria vital de un individuo hecho, supuestamente,[5] a sí mismo por su voluntad sino de un individuo hecho por determinaciones sociales impulsadas por una voluntad colectiva emancipatoria. En el relato de Lorenzo ni siquiera se mantienen las reglas morales que rigen los comportamientos burgueses sino que el modo de juzgar las conductas está en función de las relaciones de poder y explotación (laboral, sexual, etc.).[6]

[5] Sabemos que el joven burgués dueño de la fábrica ha recibido la misma, como toda su riqueza, de su padre, y ni siquiera oculta que no hace nada en ella y dilapida su tiempo (en oposición al tiempo de trabajo productivo de los obreros) en el casino.

[6] Al contrario que en el famoso *Juan José* de Joaquín Dicenta, que traslada el código moral del honor del siglo de oro, en la novela de Lorenzo Justo no pretende vengar el honor de la mujer violada, ni nadie la repudia. No hay

Más aún, la dignidad se obtiene socialmente cuando se pierde su condición de clase burguesa y adquiere la proletaria, como ocurre cuando Pepita, la joven acomodada, que ha perdido a su padre, la casa, que ha sido violada y que ha perdido al hijo (que nunca rechaza Justo): «vigorizada por el sufrimiento físico, aleccionada por el dolor moral y completada la evolución» (p. 93) puede equipararse a los demás miembros de las clases explotadas. Pero, además, *Justo Vives* relata cómo se convierte alguien en proletario cuando se le impide vivir y se le empuja a la pobreza, cómo se organizan los trabajadores de forma democrática frente al *arbitrarismo* de los burgueses, cómo aprovechan las situaciones de represión —como la estancia en la cárcel— para seguir formándose, cómo se ayudan los trabajadores mutuamente, cómo luchan, cómo se forman los sentimientos de afecto no por los lazos de sangre sino por vínculos radicalmente humanos («reconozco que estos sentimientos míos hacia ti [le dice su madre a Justo] no son solo resultado del amor maternal, sino como un tributo a lo que mereces por tus bondades» p. 28); tampoco por una entrega ciega al otro sino como una unión de iguales («No, Pepita, yo no dispondré de ti jamás: yo no quiero

desafío ni duelo, simplemente la exposición pública de las miserias del joven burgués y sus amigos. Cf. pp.90-91.

poseerte como una esclava. Quiero, sí, que en la plena posesión de tu libertad, dueña absoluta de tu personalidad moral y física, sin despojarte nunca de ella, me des lo que tu voluntad te inspire» p. 94). El proletariado de *Justo Vives* no es homogéneo (se describen dos grupos enfrentados), como tampoco lo es la burguesía que aparece (aparece el capital industrial y el financiero, especulativo).[7]

En efecto, remarcar el contenido frente a la forma equivale a plantear que la novela está hecha a partir de *códigos restringidos*[8] que limitan el estilo a un lenguaje reconocible, contextual, sencillo, transparente, que no requiere de la colaboración del lector sino de la disposición del mismo; que limitan la estructura narrativa a una secuencia lineal, consecutiva, de capítulos breves, pensados —seguramente— como habitación para una posible lectura oral de los mismos o que requieran poca inversión de tiempo. Un aspecto importante del uso de estos códigos es la reducción del conflicto narrativo a la lucha entre capital y trabajo.

[7] Sorprende, probablemente, la descripción de una multitud alegre y animada con la que se abre el capítulo IV, o el final de la novela, en el que se puede atisbar el futuro de una sociedad distinta sin instituciones religiosas o estatales. Pocas páginas o secuencias pueden encontrarse en este sentido, como las de la feliz pereza que pone en medio de *La huelga* Sergei Eisenstein.

[8] Cf. mi *Teoría social de la literatura* (en prensa).

Significativamente, Lorenzo no hace entrar en escena ningún personaje del estamento religioso. La novela se concentra en la contradicción principal, diríamos. Además, Lorenzo renuncia a un intento de establecer una totalidad. El subtítulo del libro ya define bien qué se relata: solo «un episodio dramático-social», uno de los cientos que podrían mostrarse. El grado cero de la escritura proletaria empieza precisamente por señalar su condición social. El código restringido usado se desentiende de la estética naturalista: «en general los anarquistas presentan siempre o casi siempre al obrero como figura positiva. No gustan de mostrarlo como lumpen, y allí tienen que despojarse de su gusto por el naturalismo». (Litvak: 149) Lorenzo, sin embargo, intenta conseguir así una narración ideal (que no idealizada), como veremos más adelante; una abstracción que pueda *trasponerse* a otras situaciones concretas, dando cuenta así de una estructura social común a todas ellas.

El proyecto que describe Llunas, y que amplió dos años después en el discurso de inauguración del Primer Certamen Socialista de Reus,[9] no se limitó a la novela y al relato;

[9] En el mismo avanza ya varios pasos: reclama que «ha de nacer una literatura y un arte propios» (Llunas: 3) y continúa denunciando que a la literatura y al arte de ese tiempo les falta «un motivo, interesante y noble al que servir» y que no pueden seguir teniendo el objeto, como

también se interesó por la escritura y representación de obras teatrales y la composición de poemas y canciones. Todas las revistas anarquistas de la época, *Ciencia social, La revista blanca, El productor* o *Natura* incluyeron en sus páginas textos literarios obreristas. Incluso alrededor de *La revista blanca* llegaron a publicar, ya en los años veinte, dos colecciones de narrativa: «La novela Ideal» y «La novela Libre». El mismo Lorenzo es autor de varios relatos más, algunos de ellos tuvieron una mayor resonancia porque se editaron en volúmenes que tuvieron una cierta distribución, tales como el utopista «Amoria» (1902)[10] publicado en el n.º 107, del 1 de diciembre, de *La revista blanca;* «¿Dónde están nuestros ahorros?» (1904), que aparece en el nº 2 de la revista *Esparta;* el relato infantil «Igualdad, Libertad y Fraternidad» (1908), editado en la serie «Cuentos racionalistas» para los libros de la Escuela Moderna de Ferrer i Guardia, o «¿Será eterna la injusticia?», editado en el volumen *Dinamita cerebral* (1913). Tradujo, entre otras, en 1902 la novela de Jean Grave *Las aventuras de Nono* y en 1903 la de Camille Pret *En anarquía*. Con todo, el proyecto de la

---

las señoras acomodadas, de «exhibir el lujo y la moda del día». (Llunas: 4)

[10] Al parecer, Josep Llunas habría publicado esta obra en catalán unos años antes, en 1896, y el texto de Lorenzo solo sería una traducción de la misma.

literatura proletaria de este periodo siempre fue débil y poco efectivo, y nunca pudo desplazar a la literatura «de droguería» que marcaba, según escribía Manuel Ugarte en 1905 en *Natura,* el dominio del campo literario.

Casi al final del prólogo a *Justo Vives,* Llunas advierte que «no cabe hoy discutir sobre la existencia de la cuestión social, puesto que ella resulta ya tan patente como el movimiento, que se prueba andando; mas ya que las clases poderosas hacen oídos de mercader al clamoreo general, y, atentas solo a la satisfacción de sus concupiscencias mantenidas por el privilegio, no quieren ver el cuadro de miseria que se va enseñoreando del productor, hora es ya de que todos los hombres de buena voluntad y amigos de la justicia en su más pura expresión imperen en el mundo y sean el sillar inamovible en que descanse la base social, sean obreros o burgueses, produzcan artefactos, telas o alimentos con un trabajo manual o estén dedicados a la nobilísima labor de atormentar su inteligencia para difundir la ciencia o el arte, aumentando el tesoro de los humanos conocimientos, se manifiesten cada uno en su esfera y en la medida de su actividad e inteligencia, partidarios de la transformación social ya inevitable». (Llunas: 12) Unos párrafos antes había denunciado que el *Diccionario* de la Academia de la Lengua española no había incluido aún el término *sociología*.

Es evidente que Llunas está fijando su planteamiento sobre un problema que se había denominado, hacia la mitad del siglo XIX, *cuestión social*. Este término, en realidad un *ideologema*[11], que funciona como mediación discursiva y como articulación de las prácticas constructivas efectivas de la sociedad, abre una crisis en el *campo del sentido* (ideológico) y lo convierte en campo de batalla. El debate es, en realidad, qué se entiende por cuestión social. La lucha es por el significado y todo lo que ello implica. Si se define como un estado de penuria física, moral e intelectual en el que vive una buena parte de la sociedad, la literatura solo necesita articular proposiciones que lo muestren como tal y reclamen de un exterior (mediante un *discurso moral,* lo que políticamente se denominó reformismo social) las soluciones requeridas para cambiarlo. La *solución imaginaria* de esta literatura evita hacerse cargo de las contradicciones objetivas que, por ejemplo, trata de hacer emerger una literatura crítica. Si, por el contrario, con este término se hace referencia al origen social de esa miseria, entonces la literatura requiere articular proposiciones que lo muestren como resultado de una contradicción interna (mediante un *discurso político*, lo que se denominó

11 En literatura, un elemento conceptual que deriva de un especifico tratamiento de articulación de las proposiciones que establecen el discurso de una obra.

políticamente lucha de clases), sin lo cual no hay posibilidad de cambio. En el caso de *Justo Vives,* la solución imaginaria pasa por articular proposiciones nacidas de una *idea* concentrada y comprensible *de* mundo: la anarquía.

Es aquí cuando se puede entender que esta literatura solo puede haber aparecido a partir de una revolución en el ámbito de la estética, lo que podría denominarse el *giro social del arte.*

Hasta mediados del siglo XIX la estética seguía siendo, básicamente, el estudio de la belleza. Se consideraba la autonomía de la obra artística y la libertad absoluta de la autoría como una conquista de la modernidad que hacía que el desarrollo del arte dependiera solamente de su propia dinámica interna. A pesar de lo cual, las diferentes instituciones (editoriales, teatros, academias, salones, etc.) siempre establecieron normas (de buen gusto, de creatividad, etc.) para la realización de las obras. Con el establecimiento del discurso sociológico estas ideas sobre el arte son analizadas como determinadas por la sociedad y explicadas por ella. Es cuando se produce el giro social: el saber positivo, el que procede de los hechos, de lo concreto, reduce las explicaciones esencialistas de la creación literaria y coloca *lo social* como matriz de representación del mundo y de la producción de significados. Si bien este proceso comenzó en el interior

mismo del discurso romántico sobre el arte, se amplió con los esbozos de los saint-simonistas sobre el lugar del artista como productor en la nueva sociedad y se sustentó en el materialismo de Marx, dos textos serán fundamentales en este paso: el ensayo de Proudhon *Sobre el principio del arte,* publicado en 1865 y el de León Tolstoi *¿Qué es el arte?*, editado en 1898, pero cuyas ideas ya habían sido conocidas años atrás a través de artículos y comentarios en revistas. Ambas obras atraviesan los principios constructivos de la novela de Anselmo Lorenzo.

La obra de Proudhon, inicialmente una defensa del pintor Courbet, comienza declarando que el arte tiene una «elevada misión» que el *idealismo* deprava. La defensa del *realismo* aquí no supone considerar la correspondencia entre imagen (en este caso) y hechos sino una crítica a la realización de la obra artística a partir de modelos imaginarios que se impondrían frente a lo Real. Por eso, dice Proudhon, los artistas defienden que el arte está liberado de toda condición utilitaria. Sin embargo, el filósofo establece su indagación precisamente en este aspecto sociológico: para qué sirve el arte (y no qué es) y cuál es la función que cumplen los artistas en la sociedad. Inmediatamente después considera que existen en las artes «reglas superiores, principios superiores que proceden de la razón» (Proudhon: 39), lo que desharía el

misterio y el carácter indefinible del mismo y lo acercarían a la ciencia, tal y como querían los anarquistas. Después de exponer la definición corriente de estética, lleva a un punto fundamental: aquel en el que afirma que «el progreso del arte, si hay progreso, no tendrá su causa en sí mismo: recibirá su crecimiento desde el exterior». (Proudhon: 51) Siendo una facultad, continúa, debe tener un objeto y este es el ideal. Esto le lleva, necesariamente, a descalificar las explicaciones erróneas que se han dado para dar cuenta del par idealismo/realismo. Para Proudhon no hay posibilidad de separar ambos términos: «el arte es, lo mismo que la propia naturaleza, realista e idealista a la vez». (Proudhon: 54) En efecto, aquí podemos encontrar el origen de la distinción forma/contenido que usa Llunas y con el que Lorenzo escribe su novela. La forma sería resultado del procedimiento de imitación de la realidad, pero —como señala Proudhon— «el arte no es nada sin el ideal, solo tiene valor por el ideal; si se limita a una simple imitación, copia o falsificación de la naturaleza, haría mejor en abstenerse. [...] El artista más grande será, pues, el mayor idealizador». (Proudhon: 57) Pero para no confudirlo con los principios y caracterizaciones del idealismo, Proudhon debe especificar aún más: «Ideal, *idealis*, derivado de idea, es aquello que está acorde con la idea o que tiene relación con ella. Pero, ¿qué es la pro-

pia idea? La idea, según la etimología griega de la palabra, es el concepto típico, específico, genérico, que el espíritu se forma de una cosa, abstracción hecha de toda materialidad». (Proudhon: 58) Esto explica la forma de los personajes en la novela: son Pepita, Justo Vives, Antonio (el hijo del burgués), etc., pero también son proletarios, burgueses, es decir, idea. También reconoce una segunda acepción, la de «prototipo puro, exacto, inmutable de las cosas, es la perfección, lo absoluto». (Proudhon: 58) Esto permite comprender que la escritura de los capítulos no está animada simplemente por ningún afán de imitación de las miles de reuniones sindicales, de los cientos de conflictos laborales, sino de la materialización literaria del ideal anarquista en tanto humanidad emancipada. Puesto que es imposible, dice Proudhon, representar ese ideal, la realización artística siempre será particular. Lo que percibimos en la novela es, entonces, la tensión entre el intento de representar la nueva sociedad y el imposible. Que esto es lo relevante se entiende después de rehacer su definición inicial de arte: una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, en vista al perfeccionamiento físico y moral de nuestra especie». (Proudhon: 65) Es posible entender así el comentario de Llunas en la consideración de la cuestión social como «un problema que afecta a toda la hu-

manidad» en el objeto ideal y la insistencia en la exaltación de una idea.

Por otra parte, el ensayo de Tolstoi, que tanto influyó en la estética que defendieron los anarquistas, empieza por atacar todo el arte instituido, toda la gran cantidad de actividad urbana destinada a satisfacer la necesidad de consumo artístico. Después de comentar algunos aspectos de las concepciones habituales del arte y la estética, Tolstoi habla también de la misión del arte: «Toda obra de arte pone en relación el hombre a quien se dirige con el que la ha creado, y con todos los hombres que simultánea, previa o posteriormente, reciben alguna impresión de ella. La palabra que transmite los pensamientos de los hombres es un nexo entre ellos; lo mismo le sucede al arte. Lo que le distingue de la palabra es que esta le sirve al hombre para transmitir a otros sus pensamientos, mientras que, por medio del arte, *solo le transmite sus sentimientos y emociones*. La transmisión actúa del siguiente modo: un hombre cualquiera es capaz de experimentar todos los sentimientos humanos, aunque no sea capaz de expresarlos. Pero basta que otro hombre los exprese ante él, para que enseguida los experimente él mismo, aun cuando no los haya experimentado jamás». (Tolstoi: 51). Esta idea de que la obra artística es un medio que sirve para conformar la fraternidad entre los hombres, de que el sentimiento específico

que pretende transmitir la novela de Lorenzo sería esta ligazón entre los proletarios, estaría en la base del uso de la literatura.

Tolstoi distingue, a lo largo de su ensayo, entre el arte verdadero y el arte falso. El principio que los distingue se funda en el valor: «la valoración del arte (es decir, del valor de los sentimientos que transmite) depende de la idea que se forma del sentido de la vida y de lo que se considera bueno o malo». Para Tolstoi «la ciencia que distingue lo bueno de lo malo lleva el nombre de religión». (Tolstoi: 57) El arte falso se limitaría a entender la finalidad del arte como la de creación de belleza, a buscar la oscuridad («el oscurantismo elevado a dogma» [Tolstoi: 88]) en lugar de buscar ser comprendido, a falsificarlo mediante la imitación de obras del pasado haciéndolo pasar por novedoso, dotarlo de adornos, de efectos sorpresa, de elementos que susciten simplemente la curiosidad. Este falso arte ha contado con la complicidad de la academia y de la crítica. Esto ha provocado que lo que «la mayoría de nuestra sociedad considera arte, arte bueno, el *summum* del arte, no es sino una falsificación del arte verdadero». (Tolstoi: 153) El arte verdadero entiende el arte como el que elimina las diferencias entre el artista y los seres humanos a los que se dirige, se produce así un contagio cuya intensidad dependerá de la mayor o menor singularidad

de la obra, la novedad; de la mayor o menor claridad, la mayor o menor intensidad de los sentimientos que se expresan; es un instrumento moral de la vida humana. (Tolstoi: 189) Finalmente, el escritor ruso llega a la misma conclusión que Proudhon, y que constituye la base de toda la teoría anarquista del arte: «El arte y la ciencia están tan unidos como los pulmones y el corazón; si uno de ellos se estropea, el otro no puede funcionar. La ciencia enseña a los hombres los conocimientos que deben tener más importancia para ellos y dirigir su vida. El arte transporta estos conocimientos desde la razón al sentimiento. Si el camino que sigue la ciencia es malo, también lo será el que sigue el arte. Arte y ciencia son como esos buques que van acoplados por los ríos, remolcado uno, remolcador el otro. Si el primero sigue una falsa dirección, el segundo ha de secundarla por fuerza». (Tolstoi: 201-202) El esfuerzo es contar lo ideal de lo particular y lo particular de lo ideal. En uno de los últimos capítulos, Tolstoi señala cómo será el arte del futuro: «El arte del futuro, el verdadero, el que ha de surgir, no será una prolongación de nuestro arte, sino que emanará de otros principios sin ninguna relación con los que informan el arte actual de las clases dirigentes. El arte del porvenir, que todos los hombres podrán apreciar, no tendrá por objeto expresar sentimientos que solo pue-

dan comprender algunos ricos, sino mostrar la más elevada conciencia religiosa a las generaciones futuras. En el futuro, se considerará arte únicamente todo aquello que exprese sentimientos universales para que puedan ser compartidos por todos los hombres. Únicamente este arte será admitido, propagado. El resto del arte, el que solo sea accesible a algunos hombres, quedará arrinconado. Y el arte no será apreciado solamente, como hoy, por un reducido número de personas, sino valorado por todos los hombres». Y concluye cuál es la verdadera función del arte: «El arte del futuro será diferente del actual en el fondo y en la forma. En lo que se refiere al fondo, tendrá por finalidad unir a los hombres; en lo concerniente a la forma será asequible a todos. Y el ideal de la perfección del futuro no será el particularismo de los sentimientos, sino su mayor o menor universalidad. El artista del futuro no tratará, como el actual, de ser oscuro, sofisticado, rimbombante, sino breve, claro, sencillo. Y cuando el arte haya tomado esa senda servirá no solo para distraer a una clase ociosa, como ahora sucede, sino que empezará a realizar su fin verdadero, es decir, a trasladar una idea religiosa desde el dominio de la razón al del sentimiento, a guiar a los hombres hacia la felicidad, hacia la vida, hacia esa unión y perfección que su conciencia religiosa les aconseja. (Tolstoi: 199)

Estos elementos conforman la problemática de la *literatura proletaria* (en este tiempo y lugar llamada obrerista) que va a desarrollarse ampliamente en las tres décadas posteriores en todo el mundo: en la literatura mexicana de la revolución, en la literatura dramática comunista chilena, en la narrativa argentina anarquista, en el arte soviético, etc. Aun cuando el famoso debate fondo/forma haya seguido en todos los ámbitos de la teoría y la prácticas artísticas, en realidad, Lorenzo y Llunas, como Proudhon y Tolstoi, lo usaban con otro sentido que el tradicional. La forma escondía la complejidad del acceso a la consciencia, el contenido, la construcción de un asunto real no representado. Con *Justo Vives,* un ensayo narrativo sobre las posibilidades de materializar simbólicamente un conflicto social estructural que pudiera ser asimilado por el movimiento obrero, Lorenzo intentó liberar a la literatura del marco al que le había fijado el discurso sobre el arte de la burguesía. Hacerla libre para que pudiera hablar *también* de otro mundo. Si escribió *desde* el proletariado, probablemente deberíamos esperar que este valorase el intento.

*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS UTILIZADAS

Davis, Lennard, *Resistirse a la novela, novelas para resistir*, Madrid, Debate, 2002.

Proudhon, Pierre-Joseph, *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social,* Madrid, Aguilar, 1980.

Tolstoi, Léon, *¿Qué es el arte?*, Madrid, Eneida, 2017.

Litvak, Lily, *Musa libertaria,* Barcelona, Anti Bosch editor, 1981.

Llunas i Pujals, Josep, *Escrits sobre literature,* Lleida, 2015.